Lajos Egri

El arte de la escritura dramática

Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

Universidad Nacional Autónoma de México

México, 2009

© *El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS
Adolfo Prieto 721, Col. Del Valle, México 03100 DF

Primera edición en español, 2009

© Lajos Egri

The Art of Dramatic Writing: Its basis in the Creative Interpretation of Human Motives
Con una introducción de Gilbert Miller

En 1942, la primera edición de esta obra se publicó en
Simon and Schuster, Inc., con el título *How to write a play*.
Touchtone y Colophon son marcas registradas de Simon and Schuster

Copyright © 1942, 1946, 1960 de Lajos Egri
Copyright renovado © 1970 por Ilona Egri
Copyright renovado © 1988 por Charles Egri y Ruth Egri Holden

© Primera edición en Touchstone, 2004
Rockefeller Center, 1230 Avenue of the Americas, Nueva York, NY 10020

Egri, Lajos.
El arte de la escritura dramática : fundamentos para la interpretación creativa / Lajos Egri ; introd. de Gilbert Miller ; tr. y pról. Silvia Peláez. -- México : UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.
360 p. ; 23 cm.
Incluye índice
Traducción de: The art of dramatic writings : its basis in the creative interpretation of human motives.
ISBN 978-970-32-5522-1

1. Drama – Técnica. 2. Autoría – Manuales, etc. 3. Escritura creativa. I. Miller, Gilbert. II. Peláez, Silvia, tr. III. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. IV. t.

808.2-scdd20 Biblioteca Nacional de México

© *Traducción y prólogo:* Silvia Peláez
para la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

Fotografías de portada: Giorgione, *Hombre en armadura con su paje* (detalle), c. 1501, Galería degli Uffizi, Florencia; Seguidor de Giorgione (?), *Concierto* (detalle), c. 1550, técnica óleo sobre tela, colección privada, Milán; Rembrandt van Rijn, *Retrato de una estudiante* (detalle), 1631, óleo sobre tela, Museo del Hermitage, San Petersburgo; Gerrit van Honthorst, *Alegre músico con violín bajo su brazo izquierdo* (detalle), 1624, óleo sobre tela, colección particular, Nueva York.

D.R.© UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2009
Ciudad Universitaria, México 04510 DF

ISBN: 978-970-32-5522-1

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

A mi esposa, Ilona

Un hombre está sentado en su taller y se concentra en un artefacto de ruedas y resortes. Cuando alguien le pregunta acerca de su invento y para qué sirve él mira confiado y murmura: «Todavía no lo sé.»

Otro hombre corre calle abajo, agitado. Alguien lo intercepta y le pregunta a dónde va. Él responde: «¿Cómo voy a saber a dónde voy? Todavía voy en camino.»

La primera reacción que uno tiene —y los demás también— es que estos dos hombres están un poco locos. Todo invento valioso debe tener un propósito, toda carrera planeada un destino.

Pero, por más fantástico que parezca, esta necesidad tan simple no ha cobrado importancia en el teatro. Encontramos montones de papel con gran cantidad de palabras carentes de sentido. Existe una actividad febril, una gran cantidad de movimiento, pero da la impresión de que nadie sabe a dónde se dirige.

Todo lo que hacemos tiene un propósito o premisa. Cada segundo de nuestra vida tiene su propia premisa, seamos conscientes o no de ello. Es posible que esa premisa sea tan sencilla como respirar o tan compleja como tomar una decisión emocional de gran importancia, pero siempre está presente.

Es posible que no logremos probar la existencia de toda pequeña premisa, pero esto no cambia para nada el hecho de que había una premisa que estábamos intentando comprobar. Quizá nuestro intento por atravesar la habitación de un lado a otro puede verse obstaculizado por un escalón que no vimos, pero aun así nuestra premisa estaba presente.

La premisa incluida en cada segundo de nuestras vidas contribuye a la premisa del minuto del cual forma parte, así como cada minuto aporta su fragmento de vida a la hora, y la hora, a su vez, al día. Y así sucesivamente, de modo que al final existe una premisa para toda una vida.

El *Webster's International Dictionary* la define así:

> Premisa: una proposición supuesta o probada con anterioridad; base de un argumento. Una proposición planteada o supuesta que lleva a una conclusión.

Otros, especialmente la gente de teatro, han utilizado diferentes palabras para definir lo mismo: tema, tesis, idea original, idea central, meta, objetivo, motivación, propósito, plan, trama, emoción básica.

Nosotros preferimos la palabra "premisa" porque ésta contiene todos los elementos que las otras palabras pretenden expresar y porque deja menos cabida a las interpretaciones erróneas.

Ferdinand Brunetière pide que haya una "meta" en la obra para poder empezarla. Se refiere a la premisa.

John Howard Lawson: «La idea central es el principio del proceso». Habla de la premisa.

El profesor Brander Matthews: «Una obra requiere de un tema». Debe tratarse de la premisa.

El profesor George Pierce Baker, citando a Dumas el joven: «¿Cómo puedes decir qué camino debes tomar a menos que sepas a dónde te diriges?» La premisa mostrará el camino.

Todos quieren decir la misma cosa: toda obra debe tener una premisa.

Examinemos unas cuantas obras para ver si tienen premisas.

ROMEO Y JULIETA

La obra empieza con una enemistad a muerte entre dos familias: los Capuleto y los Montesco. Los Montesco tienen un hijo, Romeo, y los Capuleto una hija, Julieta. El amor que estos jóvenes sienten uno por el otro es tan grande que olvidan el odio tradicional que existe entre las dos familias. Los padres de Julieta tratan de obligarla a casarse con el conde Paris, y como ella está renuente a hacerlo, va con el buen fraile

para pedir su consejo, quien le recomienda tomar un brebaje poderoso que la hará dormir la noche de su boda, con lo cual parecerá muerta a los ojos de los demás durante cuarenta y dos horas. Julieta sigue el consejo. Todos piensan que ha muerto. Y con esto se inicia el arranque de la tragedia de los dos amantes. Romeo, al creer que Julieta está realmente muerta, bebe veneno y muere al lado de la joven. Cuando Julieta despierta y ve muerto a Romeo, sin dudarlo decide unirse con él en los brazos de la muerte.

¤ Obviamente, esta obra trata sobre el amor. Pero hay muchos tipos de amor. Sin duda este era un *gran* amor, pues los dos amantes no sólo desafiaron la tradición familiar y el odio que existía, sino que también se quitaron la vida para unirse en la muerte. La premisa, entonces, puede quedar así: *"Un gran amor desafía incluso a la muerte."*

REY LEAR

La confianza que el Rey Lear tiene en sus dos hijas está dolorosamente equivocada. Ellas le quitan toda autoridad, lo degradan y él muere como un hombre viejo, humillado, loco, devastado.

¤ Lear confía tácitamente en sus hijas mayores. Por creer en sus relumbrantes palabras, queda devastado.

Un hombre envanecido cree en las lisonjas y confía en aquellos que lo adulan. Pero los aduladores no son dignos de confianza, y quienes confían en los aduladores están coqueteando con el desastre.

Entonces, parece que en este caso *"La confianza ciega conduce a la destrucción"* es la premisa de la obra.

MACBETH

Macbeth y Lady Macbeth, en su despiadada ambición para lograr sus metas, deciden acabar con el rey Duncan. Después, para fortalecer la posición que así ha alcanzado, Macbeth contrata asesinos para matar a Banquo, a quien teme. Más adelante, se ve forzado a seguir cometiendo asesinatos con el fin de atrincherarse y protegerse en la posición que

ahora tiene gracias al homicidio. Finalmente, los nobles y sus propios súbditos están tan exaltados que se levantan en su contra, y Macbeth muere de la forma en que vivió: atravesado por la espada. Lady Macbeth muere de pánico.

¤ ¿Cuál puede ser la premisa de esta obra? La pregunta es ¿cuál es la fuerza que la mueve? Sin duda alguna es la ambición. ¿Qué tipo de ambición? Despiadada, puesto que está bañada de sangre. La caída de Macbeth estaba ya prevista en el mismo método que le sirvió para lograr su ambición. Así, como vemos, la premisa para *Macbeth* es: *"La ambición despiadada conduce a la propia destrucción."*

Otelo

Otelo encuentra el pañuelo de Desdémona en los aposentos de Cassio. Fue colocado ahí por Yago para provocarle celos. De este modo, Otelo mata a Desdémona y hunde una daga en su propio corazón.

¤ Aquí la motivación principal son los celos. No importa cuál fue la causa por la que el monstruo ojiverde levantó su horrible cabeza, lo importante es que en esta obra los celos son la fuerza motora, y puesto que Otelo no sólo mata a Desdémona sino a sí mismo, la premisa, como vemos, es: *"El celoso se destruye a sí mismo y al objeto de su amor."*

Espectros (de Ibsen)[1]

La idea básica de este texto es la herencia biológica. La obra surgió de una cita bíblica cuya premisa es: *"Los pecados de los padres recaen sobre los hijos"*. Cada palabra expresada, cada movimiento, cada conflicto en la obra surge a partir de esta premisa.

[1] *Espectros* de Henrik Ibsen, escrita en 1881. Su protagonista, la señora Alving, siguiendo el consejo del pastor Manders, vive junto a su marido simulando ser feliz, acompañándolo en sus vicios e intentando ocultarlos, con el fin de presentar la imagen respetable que la sociedad tiene sobre él. Cuando se estrenó en Berlín esta obra fue prohibida, y tampoco pudo llevarse a escena durante quince años en Noruega por considerarla disoluta y revolucionaria.

Dead end (de Sydney Kingsley)[2]

Obviamente aquí el autor quiere mostrar y probar que *"La pobreza estimula el crimen"*. Y lo logra.

Dulce pájaro de la juventud (de Tennessee Williams)[3]

Un hombre joven bastante rudo anhela ser famoso como actor y enamora a la hija de un hombre adinerado; ella se contagia de una enfermedad venérea. El joven conoce a una actriz añosa que lo apoya a cambio de encuentros sexuales. Su desgracia llega cuando él queda castrado por una muchedumbre encabezada por el padre de la joven. Para esta obra, la premisa es: *"La ambición desenfrenada lleva a la destrucción."*

Juno y el pavo real (de Sean O'Casey)[4]

Al capitán Boyle, un borracho flojo y jactancioso, le llega la noticia de que ha muerto un pariente rico heredándole una gran suma de dinero, la cual le será entregada muy pronto. Inmediatamente Boyle y su esposa Juno se preparan para una vida de asueto: piden dinero prestado a sus vecinos con la futura herencia como garantía, compran muebles llamativos y Boyle gasta grandes cantidades de dinero en bebida. Después se sabe que la herencia nunca les llegará porque el testamento es poco preciso. Los acreedores molestos llegan hasta donde viven Boyle y Juno y desmantelan la casa. Entonces le llueve sobre mojado a Boyle: su hija, después de haber sido seducida por un hombre, va a tener un bebé; su

[2] Nacido en Nueva York en 1935, Sydney Kingsley participó en el *Group Theater*. En 1933 este grupo presentó su obra *Men in White* [*Hombres de blanco*] sobre el tema del aborto con la que ganó el premio Pulitzer en 1934. En 1935 estrenó la obra *Dead End* [*Callejón sin salida*], una historia sobre barrios bajos y su relación con el crimen, la cual también tuvo cierto éxito. Fue adaptada al cine por Lillian Hellman (William Wyler, 1937).

[3] Fue llevada al cine por Richard Brooks en 1962, con Paul Newman como protagonista.

[4] Sean O'Casey (1880-1964). Dramaturgo irlandés. Nacido en el seno de una empobrecida familia protestante, fue autodidacta. Abrazó la causa nacionalista irlandesa, participó activamente en el movimiento obrero y en el Ejército de ciudadanos irlandeses. *Juno y el pavo real* fue llevada a escena en 1924 en el Abbey Theatre, la cual provocó disturbios por parte de los nacionalistas irlandeses. Alfred Hitchcock hizo una adaptación para cine en 1930.

hijo es asesinado, y su esposa y su hija huyen y lo abandonan. Al final, Boyle no tiene nada; ha tocado fondo.

Premisa: *"La pereza lleva a la ruina."*

Sombra y sustancia (de Paul Vincent Carroll)[5]

Thomas Skeritt, canónigo en una pequeña comunidad irlandesa, se rehúsa a aceptar que su sirvienta, Brígida, ha tenido apariciones de Santa Brígida, su santa patrona. Como piensa que ella es una enferma mental, Thomas trata de mandarla de vacaciones y, sobre todo, se rehúsa a llevar a cabo un milagro que, según la sirvienta, le solicita Santa Brígida. Brígida muere al intentar rescatar al dirigente de escuela de una multitud furiosa, y el canónigo pierde su orgullo frente a la fe simple y pura de la muchacha.

Premisa: *"La fe conquista al orgullo."*

No existe la certeza de que el autor de *Juno y el pavo real* supiera que ésta era su premisa, *"La pereza conduce a la ruina"*. Por ejemplo, la muerte del hijo no tiene relación alguna con el concepto principal de la obra. Sean O'Casey hace excelentes bocetos de sus personajes, pero el segundo acto es estático porque el autor sólo tenía una idea vaga de dónde podía empezar la obra. Por eso no logró escribir una gran obra.

Por otro lado, *Sombra y sustancia* tiene dos premisas. En los dos primeros actos y en los primeros tres cuartos del último acto la premisa es: *"La inteligencia conquista a la superstición"*. Repentinamente y sin advertencia alguna, al final la "inteligencia" de la premisa cambia a "fe" y "superstición" se sustituye por "orgullo". El canónigo —personaje pivote— cambia como un camaleón y se mete en algo en lo que no estaba antes. Por lo tanto la obra se vuelve confusa.

Toda obra buena debe tener una premisa bien formulada. Puede haber más de un camino para escribir la premisa pero, sin importar cómo se redacte, la idea debe ser la misma.

[5] Paul Vincent Carroll (1900-1968). *Sombra y sustancia* (*Shadow and Substance*) se presentó por primera vez del 17 al 20 de noviembre de 1954. La acción ocurre en la sala de una casa parroquial en un pequeño pueblo irlandés. Publicada por Samuel French en 1944.

Por lo general, los dramaturgos tienen una idea, o se sorprenden con una situación poco usual, y deciden escribir una obra sobre el tema.

La cuestión consiste en saber si esa idea, o situación, proporciona una base sólida para escribir la obra. Nuestra respuesta es que no, aunque estamos conscientes de que de mil dramaturgos, novecientos noventa y nueve empiezan una obra a partir de la idea o situación.

Pero ninguna idea o situación *sin una premisa clara* ha sido lo suficientemente fuerte para conducir al escritor hasta su conclusión lógica.

Si no se tiene dicha premisa, es posible modificar, elaborar, variar la idea o la situación original, e incluso dejarse llevar a otra situación, pero se desconocerá el rumbo de la obra. Se avanza a duras penas, se atormenta el cerebro para inventar más situaciones que ayuden a redondear la obra. Es posible encontrar estas situaciones y aún así seguir sin tener una obra.

Es necesario tener una premisa: una que conduzca inevitablemente a la meta que espera alcanzar la obra.

Moses L. Malevinsky dice en el libro *The Science of Playwriting*[6]:

> La emoción, o los elementos en o de una emoción, constituyen las cuestiones básicas de la vida. La emoción es la vida. Por lo tanto, la emoción es drama. El drama es emoción.

Ninguna emoción ha logrado, ni logrará nunca, construir una buena obra si no sabemos *qué tipo de fuerzas* ponen en movimiento dicha emoción. Veámoslo de este modo: la emoción es tan necesaria a la obra como el ladrido lo es para el perro.

El argumento del señor Malevinsky es que si se acepta el principio básico que él propone, esto es, la emoción, el problema está resuelto. Entonces proporciona una lista de emociones básicas como deseo, temor, piedad, amor, odio, cualquiera de las cuales es un principio sólido para una obra. Puede ser. Pero esto nunca ayudará a escribir una *buena* obra, porque no contiene en sí ninguna meta. El amor, el odio y cualquier emoción básica son sencillamente eso: emociones. Una emoción

[6] *The Science of Playwriting*, Moses L., Malevinsky, Nueva York, Editorial Brentano, 1925.

puede dar vueltas sobre sí misma, destruir, construir y no llegar a ninguna parte.

Puede ser que una emoción encuentre por sí misma una meta y sorprenda incluso al autor. Pero se trata de un mero accidente, el cual es demasiado incierto como para ofrecerlo al dramaturgo principiante como un método de escritura dramática. Nuestro objetivo es eliminar el azar y el accidente. Nuestro interés es señalar un camino que pueda transitar cualquiera que pueda escribir y, eventualmente, encontrarse con un enfoque preciso del drama. Así, lo primero que se debe tener es una premisa. Y debe ser una premisa elaborada de modo que todos puedan comprenderla con el mismo sentido que el autor pretendía que se entendiera. Tener una premisa poco clara es tan malo como no tener ninguna.

Si el autor utiliza una premisa mal escrita o mal construida se encontrará con que acaba llenando espacio y tiempo con diálogo sinsentido, e incluso con acciones carentes de objetivo, sin llegar a ningún lado como para poder comprobar su premisa. ¿Por qué? Porque carece de dirección.

Supongamos que queremos escribir una obra sobre un personaje ahorrativo. ¿Debemos burlarnos de él? ¿Debemos hacerlo ridículo o trágico? Todavía no lo sabemos. Sólo tenemos la idea de que va a representar a un hombre frugal. Dejemos esa idea para más adelante. ¿Es conveniente ser frugal? En cierto sentido, sí. Pero no queremos escribir acerca de un hombre que es moderado, prudente, y que se encierra en un día lluvioso. Un hombre así no es frugal; es más bien previsor. Estamos buscando un hombre que sea tan ahorrativo que se priva de satisfacer sus necesidades más básicas. Su frugalidad enfermiza es tal que llega a perder más de lo que gana. Ahora ya tenemos una premisa para nuestra obra: *"La frugalidad lleva a perderlo todo"*.

La premisa anterior —y por ende, toda buena premisa— se compone de tres partes, cada una de las cuales es esencial para escribir una buena obra. Examinemos la premisa: *"La frugalidad lleva a perderlo todo"*. La primera parte de la premisa sugiere un personaje —un personaje frugal. La segunda parte, *"lleva a"*, habla del conflicto; y la tercera, *"perderlo todo"*, indica el final de la obra.

Veamos si esto es así. *"La frugalidad lleva a perderlo todo"*. La premisa sugiere a una persona ahorrativa que, en su ansiedad por conservar su dinero, se niega a pagar impuestos. Esta acción necesariamente implica una reacción —conflicto— por parte del Estado, y la persona frugal se ve forzada a pagar el triple de la cantidad original.

Entonces, la *"frugalidad"* se refiere al personaje; *"lleva a"* sugiere el conflicto; *"pérdida"* implica el final de la obra.

Una buena premisa es una sinopsis condensada de la obra. A continuación algunas otras premisas:

– La amargura conduce a una felicidad falsa.
– La generosidad exagerada lleva a la pobreza.
– La honestidad desafía a la hipocresía.
– La imprudencia destruye a la amistad.
– El mal carácter lleva a la soledad.
– El materialismo conquista al misticismo.
– La mojigatería conduce a la frustración.
– La fanfarronería lleva a la humillación.
– La confusión lleva a la frustración.
– La astucia cava su propia tumba.
– La deshonestidad lleva a exponerse.
– La vida disoluta conduce la destrucción de uno mismo.
– El egoísmo conduce a la pérdida de amigos.
– La extravagancia desemboca en la miseria.
– La inconstancia lleva a la pérdida de la autoestima.

Aunque estas son oraciones llanas, todas ellas contienen lo necesario para construir una buena premisa: personaje, conflicto y conclusión. Entonces, ¿qué está mal en ellas? ¿Qué les falta?

Falta la convicción del autor. Hasta que éste tome partido no hay obra. Sólo cuando se ponga de un lado del tema, su premisa cobrará vida. ¿El egoísmo *realmente* conduce a la pérdida de amigos? ¿Qué lado tomará el autor? Nosotros, los lectores o espectadores de la obra, no estamos de acuerdo con esa creencia necesariamente. Por lo tanto, a través de la obra, el autor debe probarnos la validez de su propuesta.

*Estoy un poco confundido. ¿Quiere decir esto que sin una premisa clara no puedo empezar a escribir una obra?**

Claro que se puede. Hay muchas formas de encontrar la premisa. Aquí hay una.

Por ejemplo, si el autor ha notado ciertas peculiaridades en su tía Clara o en el tío José, es posible que crea tener un excelente material para una obra, pero es probable que no se detenga a pensar en una premisa inmediatamente. Se trata de personajes estimulantes, así que estudia su comportamiento, y observa todos sus movimientos. El dramaturgo decide que la tía Clara, aunque es una fanática religiosa, es una entremetida, y chismosa. Se inmiscuye en los asuntos de todos los demás. Quizá el autor sabe que algunas parejas se separaron a causa de la maliciosa interferencia de la tía Clara en sus vidas. Hasta aquí todavía no hay premisa. No existe una idea de qué es lo que provoca que esta mujer haga lo que hace. ¿Por qué la tía Clara siente ese placer malsano al ocasionar problemas a gente inocente?

Puesto que la intención es escribir una obra acerca de la tía porque al autor le fascina el personaje, tratará de saber cuanto sea posible sobre su pasado y su presente. En el momento en que empiece su trayecto para encontrar hechos relacionados con esto, sea consciente de ello o no, habrá dado el primer paso para encontrar una premisa. *La premisa es el poder de motivación que está detrás de todo lo que hacemos.* Así que el autor hará preguntas a otros parientes y a sus padres acerca del pasado de la tía Clara. Tal vez se impresione al saber que esta fanática religiosa, en su juventud, no era precisamente un modelo de buen comportamiento. Esta mujer tenía un comportamiento promiscuo en sus alocadas andanzas. Una mujer se suicidó cuando la tía Clara conquistó al esposo para casarse con él. Pero, como suele suceder en estos casos, la sombra de la mujer muerta los asustaba hasta que el hombre desapareció. La tía amaba a este hombre con locura y vio en su abandono el dedo de Dios. Fue entonces cuando se convirtió en una fanática religiosa. Tomó la decisión de pasar los años que le quedaban de vida haciendo penitencia. Empezó a tratar de reformar a todos aquellos que entraban en contacto

* El autor complementó sus digresiones sobre la dramaturgia en una serie de coloquios y encuentros con estudiantes. De aquí en adelante, cuando esto ocurra, pondremos en cursivas la pregunta del inquiriente, y en redondas la respuesta del autor.

con ella. Interfería en la vida de la gente. Espiaba a las inocentes parejas escondidas en las oscuras esquinas mientras se susurraban palabras cariñosas al oído. Los exhortaba a alejarse de sus malos pensamientos y de sus acciones pecaminosas. En muy poco tiempo, se convirtió en una amenaza para la comunidad.

El autor que quiere escribir esta obra todavía no tiene una premisa. No importa. A pesar de ello, la historia de la vida de tía Clara poco a poco va cobrando forma. Aún quedan muchos cabos sueltos a los cuales el dramaturgo regresará más adelante, cuando haya encontrado la premisa. La pregunta que debe plantearse ahora es: ¿cómo terminará esta mujer? ¿Podrá seguir el resto de su vida interfiriendo en la vida de la gente hasta el grado de destruirla? Claro que no. Pero puesto que la tía Clara aún está viva y cada vez es más fuerte en la batalla que ella misma se ha impuesto, el autor tiene que determinar cómo terminará esta mujer, *no en la realidad*, sino en la obra.

En la vida real, tía Clara puede vivir hasta llegar a los cien años y morir en un accidente o tranquilamente en su cama. ¿Ayudará esto a la obra? Seguramente no. El accidente sería un factor externo que no es inherente a la obra. La enfermedad o una muerte tranquila tampoco lo son. Su muerte —si es que éste es su fin— debe surgir de sus propias acciones. Un hombre o una mujer cuya vida fue un fracaso gracias a ella podría buscar vengarse y devolverla a su Creador. En su fervor excesivo la tía podría transgredir todos los límites, ir en contra de la iglesia, y quedar excomulgada. O podría encontrarse en circunstancias tan comprometedoras que sólo el suicidio podría liberarla de sus dificultades.

Con cualquiera de estos posibles tres finales a escoger, la premisa se sugerirá por sí misma: *"Los extremos* (cualquiera que éstos sean) *llevan a la destrucción"*. Ahora ya se conoce el principio y el final de la obra. Para empezar, la tía era promiscua, esta promiscuidad provocó un suicidio, y por ello, perdió al hombre que realmente había amado. Esta tragedia le provocó una transformación lenta pero persistente y se convirtió en una fanática religiosa. Su fanatismo hizo fracasar las vidas de otras personas, y a cambio, se le privó a ella de su propia vida.

No, no se tiene que empezar una obra con una premisa. Se puede iniciar con un personaje o un incidente, o incluso con una simple idea. Esta idea o incidente crece y entonces la historia se desenvuelve lenta-

mente. Hay tiempo para encontrar más adelante la premisa en el resto del material. Lo importante es encontrarla.

¿Puedo usar la premisa, digamos, "Un gran amor desafía incluso la muerte", sin riesgo a ser acusado de plagio?

Se puede usar sin problema. Aunque la semilla original sea la misma que la de *Romeo y Julieta*, la obra será distinta. Nunca se ha visto ni se verán dos árboles de caoba exactamente iguales. La forma de un árbol, su altura y su fuerza estarán determinadas por el lugar y el entorno donde haya caído y germinado la semilla. No hay dos dramaturgos que piensen o escriban igual. Entonces, diez mil dramaturgos pueden tomar la misma premisa, como se ha hecho desde tiempos de Shakespeare, y ninguna obra se parecerá a la otra con excepción de la premisa. El conocimiento, la comprensión de la naturaleza humana y la imaginación del autor se encargarán de lograrlo.

¿Es posible escribir una obra partiendo de dos premisas?

Es posible, pero el resultado no será una buena obra. ¿Es posible ir en dos direcciones distintas al mismo tiempo? Ya es suficiente trabajo para un dramaturgo probar una premisa, no digamos dos o tres. Una obra con más de una premisa es necesariamente confusa.

La historia de Filadelfia de Philip Barry[7] es un buen ejemplo de ello. Como primera premisa la obra tiene: *"Es necesario el sacrificio de ambas partes para lograr un buen matrimonio"*. La segunda premisa es: *"El dinero, o la falta de éste, no es el único responsable del carácter de un hombre."*

Otra obra de este tipo es *Skylark*[8] de Samson Raphaelson. Aquí las premisas son: *"Una mujer adinerada necesita un centro en la vida"* y *"Un hombre que ama a su esposa se sacrificará por ella."*

Estas dos obras no sólo tienen dos premisas cada una, sino que las premisas no contienen acción y están mal formuladas.

[7] Philip Barry nació en 1896 y murió en 1949. Estudió en Yale y participó en el Dramatic Club. *La historia de Filadelfia* (1939) es una comedia escrita al final de la Gran Depresión y en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Fue llevada al cine en 1940 con el título en español *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, George Cukor).

[8] *Skylark* [*Alondra*] de Samson Raphaelson (Nueva York, 1896-1983). Guionista y dramaturgo. Se le conoce por *Day Atonement*, la cual fue adaptada al cine como *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927). Su obra *Skylark* es una adaptación que él mismo hizo de su novela *The Streamlined Heart*.

En ocasiones una buena actuación, una excelente producción y un diálogo interesante pueden llevar una obra al éxito, pero estas cualidades por sí mismas nunca constituirán un buen texto dramático.

Tampoco hay que pensar que toda obra que ha sido llevada a escena tiene una premisa clara, aunque sí se puede decir que detrás de toda obra hay una idea. Por ejemplo, en *Night Music* de Clifford Odets,[9] la premisa es: *"La gente joven debe enfrentar el mundo con valentía"*. Tiene una idea, pero no una premisa activa.

Otra obra que tiene una idea que, en este caso, resulta confusa, es la de William Saroyan *The Time of your Life*,[10] donde la premisa *"La vida es maravillosa"* no tiene consistencia, es demasiado amplia y da lo mismo que no hubiera premisa alguna.

Es muy difícil determinar cuál es la emoción primaria en una obra. Tomemos por ejemplo Romeo y Julieta. *Sin el odio de las dos familias, los amantes podían haber vivido felices. En lugar de amor, me parece que el odio es la emoción básica de la obra.*

¿El odio minó el amor que se tenían estos jóvenes? No fue así. Fue más bien como un aguijón para que se esforzaran más. Ante cada adversidad su amor se hacía más profundo. Estaban dispuestos a renunciar a sus apellidos, desafiaron el odio de su familia y, por último, dieron su vida por amor. Al final, el odio fue derrotado y no lo fue su amor. El amor se encontraba en dificultades por culpa del odio, y el amor salió victorioso. El amor no nació del odio, sino que floreció a pesar de él. De este modo, la emoción primaria de *Romeo y Julieta* sigue siendo el amor.

Todavía no sé cómo determinar cuál es la tendencia o emoción primaria en una obra.

[9] Clifford Odets (1906-1963). En la década de 1930 fue uno de los principales exponentes del teatro proletario estadunidense, junto con Elmer Rice. La obra que le hizo famoso fue *Esperando al Zurdo* (*Waiting for Lefty*), en 1935, crónica de una huelga boicoteada inútilmente por la patronal, que en el intento de impedirla no duda en recurrir al asesinato.

[10] Esta obra se estrenó en 1939 y en 1940 ganó el premio del Drama Critics Circle de Nueva York y el premio Pulitzer. Ocurre en vísperas de la Segunda Guerra Mundial en un muelle de San Francisco.

Entonces, tomemos otro ejemplo: *Espectros* de Ibsen. La premisa de esta obra es: *"Los pecados de los padres recaen en los hijos."* Veamos si es así. El capitán Alving esparció su semilla salvaje antes y después de su matrimonio. Murió de sífilis, la cual contrajo durante sus aventuras. Tuvo un hijo que heredó su enfermedad. Oswald, que se desarrolló como un retrasado, y fue condenado a morir con la piadosa ayuda de su propia madre. Todos los demás aspectos de la obra, incluyendo la relación amorosa con la criada, surgen de la premisa anterior. Obviamente la premisa de la obra tiene que ver con la herencia.

Lillian Hellman empezó a trabajar con base en una idea tomada de uno de los reportajes de William Roughead de los antiguos juicios que tenían lugar en Escocia. Aproximadamente en 1830, una pequeña niña india consiguió hacer estragos en una escuela británica. El primer éxito de Lillian Hellman, *La hora de los niños,*[11] partió de esta situación, según nos lo cuenta Robert van Gelder en su reportaje de *The New York Times* del 21 de abril de 1941. En una entrevista señaló:

> «La evolución de *Watch on the Rhine*»,[12] dijo la señorita Hellman, «es muy compleja, y creo que no muy interesante. Cuando estaba trabajando en *The Little Foxes* tuve una idea: muy bien, tenemos un pequeño pueblo del medio oeste, un pueblo promedio o tal vez más aislado que el resto, y en ese pueblo Europa penetra con el disfraz de una pareja con título de nobleza —una pareja con títulos de nobleza europeos— que avanza pausadamente hacia la Costa Oeste [de los Estados Unidos]. Yo estaba muy emocionada, y pensé en archivar los zorros [la obra] para trabajar en esta historia. Pero cuando puse manos a la obra, no lograba hacerla avanzar. Empecé muy bien, y luego me empantané.

[11] *La hora de los niños* (1934) es una obra sobre relaciones sexuales en una granja de Nueva Inglaterra en 1930. Fue llevada al cine en 1961 y se exhibió con el título en español *La mentira infame* (*The Children's Hour*, William Wyler). Lillian Hellman (1905-1984) dramaturga estadunidense vinculada con la izquierda, fue la primera mujer en recibir una nominación para el premio Oscar por escritura de guión original. Autora también de *The Little Foxes* (1939), también llevada al cine por Wyler (*La loba*, 1941).

[12] Otra obra de Lillian Hellman, adaptada por ella misma y Dashiell Hammett al cine en 1943. La película de Herman Shumlin se exhibió con el título en español *Una lágrima y un suspiro*. La historia ocurre durante la Segunda Guerra Mundial, y en ella un nazi acecha a un anti-nazi en su propia casa.

> »Después tuve otra idea. ¿Cuál sería la reacción de gente sensible que hubiera pasado su vida con grandes penurias en Europa y de pronto fueran invitados a la casa de unos estadunidenses de buena posición económica? ¿Qué harían con todo el ajetreo a su alrededor, las pastillas para dormir cuando no hay tiempo para aprovecharlo todo, las maravillosas cenas que nunca se comen, y etcétera, etcétera...? Esa obra tampoco funcionaba. Y yo seguía preocupada; volvían a mí los personajes de la versión anterior, la pareja con títulos de nobleza. Me tomaría toda la tarde y quizá todo el día siguiente recorrer los puntos que pudieran unir estas dos obras en *Watch on the Rhine*. La pareja con títulos nobiliarios está ahí, pero aparecen como personajes menores. Los estadunidenses son personas amables, y así seguimos. Todo se cambió, pero la obra nueva surgió de las otras dos.»

Es posible que un dramaturgo trabaje en una historia durante semanas antes de descubrir que en realidad lo que necesita es una premisa, la cual le permitirá ver el destino de su obra. Tracemos una idea que lentamente llegará a ser una premisa. Supongamos que un autor quiere escribir una obra sobre el amor.

¿Qué tipo de amor? Bueno, debe ser un gran amor, digamos, un amor que se sobrepondrá al prejuicio, al odio, la adversidad, un amor que no pueda ser comprado ni negociado. El público debe conmoverse hasta las lágrimas al ver el sacrificio que los amantes hacen uno por el otro, al ser testigos del triunfo del amor. Ésta es la idea, y no es nada mala. Pero no hay premisa, y hasta que el autor elija una premisa no puede escribir una buena obra.

Casi hay una premisa implícita en la idea: *"El amor lo desafía todo"*. Pero se trata de una frase ambigua. Dice mucho y, por lo tanto, no dice nada. ¿Qué es este "todo"? Quizá el autor responda que son los obstáculos, pero podríamos preguntarle: "¿cuáles obstáculos?" Y si dice que "el amor mueve montañas", estaríamos en lo correcto al preguntarle qué beneficio traería agregar esta frase.

En la premisa es necesario designar con exactitud lo grande que es el amor, mostrar con precisión cuál es su destino y qué tan lejos llegará.

Recorramos el camino otra vez y presentemos un gran amor que conquiste, incluso, a la muerte. Nuestra premisa es clara: "¿El amor desafía a la muerte?" La respuesta en este caso es "sí". Entonces, la premisa señala el camino por el que viajarán los amantes. Morirán por

amor. Es una premisa activa, de modo que cuando el autor se pregunte qué es lo que este amor desafiará, es posible responder categóricamente "la muerte". Como resultado, no sólo se sabe qué tan lejos están dispuestos a llegar los amantes; sino que también se tiene un indicio del tipo de personajes que son, y del tipo de personajes que deben ser para llevar a cabo la premisa hasta su conclusión lógica.

¿Puede esta joven ser tonta, no tener emociones y ser intrigante? Difícilmente. ¿Puede el joven, o el hombre, ser superficial, caprichoso? Difícilmente, a menos que sea superficial sólo hasta que se conocen. Y ahí empezaría la batalla, primero contra las vidas triviales que llevan, y después contra sus familias, sus religiones y todos los demás factores que los motivan y que están en su contra. A medida que avanzan, crecerán en estatura, fortaleza, determinación y, al final, incluso a pesar de la muerte —*en la muerte*— estarán unidos.

Si el autor tiene una premisa clara, la sinopsis se desarrolla casi automáticamente. Y ya se puede trabajar sobre ella, proporcionando detalles minuciosos y dando el toque personal a la obra.

Estamos suponiendo que si el dramaturgo elige la premisa anterior: *"un gran amor desafía incluso a la muerte"* es que cree en ella. Debe creer en ella pues tendrá que comprobarla. Como conclusión deberá mostrar que la vida no vale la pena sin el ser amado. Pero si el autor no cree sinceramente en esto le será muy difícil tratar de imprimir la intensidad emocional de Nora en *Casa de muñecas* o de Julieta en *Romeo y Julieta.*

¿Será que Shakespeare, Molière e Ibsen creían en sus propias premisas? Casi seguro. Y si no lo hubieran hecho así, su genio fue lo suficientemente grande para sentir lo que describían, para revivir la vida de sus héroes de manera tan intensa que convencían al público de su sinceridad.

Sin embargo, cualquier otro autor no debería escribir nada en lo que no crea. Para poderla comprobar con entusiasmo y sin reservas, la premisa tendrá que ser una convicción propia. Quizá cierta premisa me parezca descabellada, pero no debe serlo para el autor que trabaje con ella.

Aunque nunca se debe mencionar la premisa como parte del diálogo de la obra, el público debe saber cuál es el mensaje. Y cualquiera que éste sea, el autor debe comprobarlo.

Hemos visto cómo una *idea* —la idea preliminar común a toda obra— puede llegar al autor en cualquier momento. Y hemos visto por qué la idea debe transformarse en premisa. El proceso de cambiar una idea en premisa no es difícil. Cualquier camino es bueno para empezar a escribir una obra de teatro —hasta por azar— si, al final, todas las partes necesarias están en su lugar.

Puede ser que en la mente del escritor la historia ya esté terminada, pero que todavía no tenga una premisa. ¿Es posible que este autor proceda a escribir su obra? Es mejor que no lo haga, por más acabada que le parezca. Si los celos llevaron a un final triste, obviamente es posible que el autor haya escrito una obra sobre los celos. ¿Pero consideró en dónde se originaron los celos? ¿La mujer era coqueta? ¿El hombre era inferior a ella? ¿Algún amigo de la familia puso sus ojos en esa mujer? ¿Estaba ella aburrida con su esposo? ¿Tenía el esposo una amante? ¿Ella se prostituyó para ayudar a su esposo enfermo? ¿Fue sólo un malentendido? Y así sucesivamente.

Cada una de estas posibilidades necesita una premisa distinta. Por ejemplo: *"La promiscuidad durante el matrimonio conduce a los celos y al homicidio"*. Si el autor elige esta premisa, sabrá qué es lo que provocó los celos en este caso particular, y que lleva a la persona promiscua a matar o a ser asesinada. La premisa sugeriría el camino único que debe tomar el autor. Muchas premisas pueden relacionarse con los celos, pero en este caso habrá *una sola* fuerza generadora que llevará a la obra a una conclusión inevitable. Una persona promiscua actuará de una forma diferente de una que no lo es, o de una mujer que se prostituye para salvar la vida de su esposo. Aunque el autor tenga clara la idea en su cabeza o en el papel, no necesariamente puede contar con una premisa clara.

Resulta ingenuo ir por ahí en busca de una premisa, puesto que, como hemos señalado, ésta debe partir de una convicción. El autor conoce sus propias convicciones. Tiene que revisarlas. Tal vez esté interesado en un hombre y su idiosincrasia. Si toma sólo una de las peculiaridades de este sujeto se pueden tener varias premisas.

Hay que recordar la fábula del esquivo pájaro azul. Un hombre buscó por todo el mundo el pájaro azul de la felicidad, y cuando regresó

a su casa descubrió que el pájaro había estado ahí todo el tiempo. No es necesario torturar al cerebro, agotarse buscando una premisa, cuando hay tantas a la mano. Cualquiera que tenga convicciones fuertes es una mina de premisas.

Supongamos que el autor en sus andanzas encuentra una premisa. A lo más, le será ajena, pues no surgió de él; no es parte de él. Una buena premisa representa al autor.

Damos por hecho que el dramaturgo quiere escribir una buena obra, algo que trascienda. Lo extraño es que todas las obras *incluyendo las farsas* son mejores cuando el autor siente que tiene algo importante que decir.

¿Esto se aplica también para obras sobre crímenes? Veamos. El autor tiene una brillante idea para una historia en la que alguien comete el "crimen perfecto". La trabaja hasta en los más mínimos detalles, hasta que está seguro de que resulta inquietante y que cautivará a cualquier tipo de público. Se la cuenta a un amigo que se aburre. Y el autor se sorprende por esta reacción. ¿Qué anda mal? Piensa que tal vez sea mejor buscar la opinión de otras personas. Lo hace y recibe comentarios más o menos diplomáticos. Pero muy dentro de sí, el autor sabe que no les gustó la obra. ¿Son todos unos retrasados mentales? Entonces el autor empieza a dudar de su obra. La retrabaja, arreglando un poco aquí, otro poco allá, y vuelve con sus amigos. Ya antes han escuchado la remendada obra, así que ahora están realmente aburridos. Algunos incluso se atreven a decírselo. El corazón del escritor se apachurra. Todavía no sabe qué está mal, pero sí sabe que la obra es mala. Entonces se molesta y trata de olvidarla.

Sin haber visto la obra podemos decir qué es lo que está mal: no tiene una premisa clara. Y si no hay una premisa clara, activa, es muy posible que los personajes no estén vivos. ¿Cómo podrían estarlo? Por ejemplo, no saben por qué deben cometer el crimen perfecto. Su única motivación es el mandato del autor, y como resultado todas sus acciones y su diálogo son artificiales. Nadie cree en lo que hacen o lo que dicen.

Todos están de acuerdo, pero se supone que los personajes en una obra son personas reales. Se supone que hacen cosas con sus propias motivaciones. Si un hombre va a cometer el crimen perfecto, debe tener una profunda motivación para hacerlo.

El crimen no es un fin en sí mismo. Incluso aquellos que cometen un crimen por locura tienen una motivación. ¿Por qué están enojados? ¿Qué motivó su sadismo, su lujuria, su odio? Las razones que subyacen a los eventos son las que nos interesan. Los periódicos de cada día están llenos de reportajes sobre crimen, incendios provocados, violaciones. Después de un rato, estamos asqueados con las noticias. Entonces, ¿para qué iríamos al teatro a verlas, si no para descubrir el *por qué* se cometieron?

Una jovencita asesina a su mamá. Es horrible. ¿Pero por qué lo hace? ¿Cuáles fueron los pasos que la llevaron a cometer el crimen? Cuanto más deje ver el dramaturgo, mejor será la obra. Cuanto más se revele sobre el ambiente, la fisiología y la psicología del asesino, así como de su premisa personal, más exitoso será el resultado.

Todo en la vida está relacionado entre sí. No se puede tratar tema alguno como si estuviera aislado del resto.

Si el autor acepta este razonamiento, abandonará la idea de escribir una obra de *cómo* alguien comete el crimen perfecto, y preferirá escribirla acerca de *por qué* lo hizo.

Para ver cómo encajan los diversos elementos entre sí, revisemos los pasos para la planeación de una obra sobre el crimen.

¿Cuál debe ser el crimen? ¿Fraude, chantaje, robo, asesinato? Elijamos el asesinato y pasemos al criminal. ¿Por qué mataría? ¿Por lujuria? ¿Dinero? ¿Venganza? ¿Ambición? ¿Para corregir un error? Existen tantos tipos de asesinato que debemos responder esta pregunta inmediatamente. Supongamos que elegimos la ambición como lo que motiva el asesinato y veamos a dónde nos lleva esta suposición.

El asesino debe llegar a un punto donde alguien se interpone en su camino. Intentará cualquier cosa para influir en el hombre que le estorba, hará lo que sea para lograr su aprobación. Quizá los dos hombres se hagan amigos, y esto evite el asesinato. Pero no, la víctima en prospecto debe ser firme en sus ideas o no habrá asesinato y, por lo tanto, no habría obra. ¿Pero por qué debe ser firme? No lo sabemos puesto que desconocemos nuestra premisa.

Detengámonos un momento para ver cómo resultaría la obra si continuáramos sin una premisa. Aunque esto no es necesario. Sólo un vistazo al material con el que tendríamos que trabajar nos mostrará

lo endeble que es la estructura. Un hombre va a matar a otro hombre que obstaculiza su ambición. Esta idea ha sustentado cientos de obras, pero es demasiado débil para funcionar como base para una sinopsis. Revisemos los elementos que tenemos hasta aquí para encontrar una premisa activa.

El asesino cometerá homicidio con el fin de lograr su meta. No es un buen hombre. El asesinato es un alto precio que habrá que pagar para satisfacer la propia ambición y se necesita de un hombre despiadado para... —¡Eso es! Nuestro asesino es despiadado, ciego para todo lo que no sean sus fines egoístas.

Es un hombre peligroso que no deja nada bueno a la sociedad. Supongamos que tiene éxito y escapa de las consecuencias de su crimen. Supongamos que ocupa un puesto de responsabilidad. ¡Qué daño puede hacer! ¿Él continuará con su camino despiadado indefinidamente, sin recibir nada más que el éxito? ¿Pero podría hacerlo? ¿Es posible que un hombre de ambición desmedida se salga con la suya sin problema? No lo es. La falta de compasión, al igual que el odio, contiene en sí las semillas de su propia destrucción. ¡Espléndido! Entonces tenemos una premisa: *"La ambición despiadada lleva a su propia destrucción."*

Ahora sabemos que nuestro asesino cometerá un crimen tan perfecto como le sea posible, pero que será destruido al final por su propia ambición. Esto abre infinitas posibilidades.

Ya conocemos a nuestro asesino sin escrúpulos. Pero, por supuesto, hay más cosas que es necesario saber. Como se verá en nuestro capítulo sobre este tema, Comprender a un personaje no es tan sencillo como parece. Pero es nuestra premisa la que nos ha proporcionado las características más relevantes de nuestro personaje principal.

"La ambición despiadada lleva a su propia destrucción" es la premisa de *Macbeth* de Shakespeare, como dijimos antes.

Hay tantas formas de llegar a una premisa como hay dramaturgos, e incluso más pues un mismo escritor dramático utiliza más de un método para formular premisas.

Tomemos otro ejemplo.

Supongamos que un dramaturgo, una noche de regreso a casa, ve que un grupo de jóvenes ataca a un transeúnte. Se indigna. Son

muchachos de dieciséis, dieciocho y veinte años y ya son criminales desalmados. Se impresiona tanto que decide escribir una obra sobre delincuencia juvenil. Pero se percata de que el tema es demasiado amplio. ¿Con qué deberá empezar? Se decide por el atraco. Fue un atraco lo que lo impresionó y cree que esto afectará al público de la misma forma en que le indignó a él.

Los muchachos son estúpidos, reflexiona el dramaturgo. Si los atrapan, echan a perder su vida. Serán condenados a veinte años de prisión por robo. ¡Qué tontos! «Apuesto, piensa más tarde el autor, que la víctima llevaba muy poco dinero. ¡Arriesgaron su vida por nada!»

Sí, sí, es una buena idea para una obra, y empieza a trabajar en ella. Pero la historia se niega a desarrollarse. Después de todo, no se pueden escribir tres actos sobre un atraco. El dramaturgo se molesta consigo mismo, desconcertado por su incapacidad para escribir una obra sobre lo que está seguro que es una buena idea.

Un atraco es un atraco. Nada nuevo. El nuevo punto de vista sería abordarlo desde la juventud de los criminales. ¿Pero por qué robarían estos jóvenes? Tal vez sus padres los ignoran por completo. Quizá sus papás se emborrachan, y se enfrascan en sus propios problemas. ¿Pero por qué es así? ¿Por qué preferirían los padres beber y olvidarse de sus hijos? Hay muchos muchachos como éste: no todos los padres pueden ser bebedores consuetudinarios, hombres sin amor por sus hijos. Bueno, también hay hombres que han perdido autoridad frente a sus hijos. Pueden ser muy pobres, incapaces de mantenerlos. ¿Por qué no buscan trabajo? Ah, sí, la crisis financiera. No hay trabajo, y estos jóvenes han vivido en las calles. Pobreza, negligencia y suciedad es todo lo que conocen. Estas situaciones son poderosos provocadores del crimen.

Y no sólo están los muchachos en esta sección de miseria. Cientos de jóvenes, en todo el país, que viven en la pobreza, buscan el crimen como salida. La pobreza los ha orillado, impulsado para convertirse en criminales. ¡Eso es! *"¡La pobreza incita al crimen!"* Ya tenemos nuestra premisa, y el dramaturgo la tiene.

Busca entonces un lugar donde ubicar el drama. Recuerda su niñez, o algo que ha visto o un recorte de periódico. Y así piensa en varios lugares que bien podrían propiciar el crimen. Estudia a la gente, las

casas, las influencias, las razones de que haya pobreza por todos lados. Investiga qué ha hecho el gobierno al respecto de esta situación.

Enseguida se concentra en los muchachos. ¿Son realmente estúpidos? ¿O el rechazo, la enfermedad, la hambruna los ha vuelto así? Decide concentrarse en un personaje, aquel que le ayudará a escribir la historia. Lo encuentra: un muchacho amable, de dieciséis años, con una hermana. El padre ha desaparecido, dejando dos hijos y una esposa enferma. El hombre no podía encontrar trabajo, se enojó con la vida en general, y se fue de la casa. Su esposa murió poco después. La hija de dieciocho años insistió en que podía cuidar a su hermano. Lo amaba y no podía hacerse a la idea de estar sin él. Trabajaría. Por supuesto, Johnny podría haber sido aceptado en un orfanatorio pero entonces la frase *"La pobreza incita al crimen"* no tendría sentido como premisa. Así que Johnny deambula por las calles mientras su hermana trabaja en una fábrica.

Johnny tiene su propia filosofía de las cosas. Otros niños buscan a sus maestros y a sus padres como guías. Ellos les enseñan a ser obedientes, honestos, pero Johnny sabe, por experiencia propia, que todo esto son patrañas. Si obedece las leyes pasará hambre la mayor parte del día. Así que inventa su propia premisa: "Si eres lo suficientemente listo te puedes salir con la tuya." Y repetidas veces ha visto que esto funciona. Ha robado algunas cosas y no lo han atrapado. Del lado opuesto a Johnny está la ley cuya premisa es: "No puedes salirte con la tuya", o "el crimen no paga."

Johnny también tiene sus propios héroes. Son hombres que lograron cuanto se propusieron. Está seguro de que pueden ser más astutos que cualquier policía. Por ejemplo, está el caso de Jack Colley, un personaje de la localidad. Salió del mismo barrio que él. Lo perseguían todos los policías del país, y él los engañaba. Es lo máximo.

Para conocer a Johnny a profundidad, es necesario indagar en sus antecedentes, el tipo de educación que recibió, cuáles son sus ambiciones, cuál es su héroe favorito, qué lo inspira y quiénes son sus amigos. Entonces la premisa lo abarcará perfectamente a él y a millones de otros niños.

En cambio, si el autor sólo se fija en que Johnny es un matón, pero no sabe por qué, será necesario encontrar otra premisa,

quizá algo como: *"La falta de una fuerza policiaca estimula la aparición de criminales"*. Por supuesto, surge la cuestión de si esto es verdad o no. Una persona ignorante puede decir que sí. Pero será necesario explicar por qué los hijos de los millonarios no salen a robar pan como lo hace Johnny. Si hubiera más policías, ¿la pobreza y la miseria se reducirían en igual proporción? La experiencia dice que esto no es así. Entonces resulta que *"La pobreza estimula el crimen"* es una premisa más real y más práctica.

Es la premisa de *Dead End* de Sydney Kingsley.

El autor debe decidir qué tratamiento dará a su premisa. ¿Va a culpar a la sociedad? ¿Mostrará la pobreza y la forma de salir de ella? Kingsley decidió mostrar sólo la pobreza y dejar que el público sacara su propia conclusión. Si se quiere agregar algo a lo que dijo Kingsley, se puede hacer una sub-premisa que hará crecer a la premisa original. Y si es necesario, hay que volver a alargarla hasta que encaje perfectamente en el caso en cuestión. Si, en el proceso, el autor descubre que la premisa es inalcanzable *porque cambió de idea con respecto de lo que quiere decir,* es necesario formular una nueva premisa y descartar la anterior.

"¿Es la sociedad la responsable de la pobreza?" Sin importar el lado que se tome, es necesario comprobar la premisa en la obra. Por supuesto, esta obra será diferente de la de Kingsley. Se pueden formular cualquier cantidad de premisas: "pobreza", "amor", "odio", y elegir la que nos parezca más satisfactoria.

Es posible llegar a la premisa de muchas formas. Es posible empezar con una idea que se convierta inmediatamente en premisa, o primero se puede desarrollar una situación y ver que tiene tanto potencial que sólo requiere de la premisa correcta para darle sentido y sugerir un final.

A partir de las emociones pueden surgir muchas premisas, pero es necesario trabajar sobre ellas antes de que puedan expresar la idea dramática. Pongamos a prueba esto con una emoción: los celos. Los celos satisfacen las sensaciones generadas por un complejo de inferioridad. Los celos, como tales, no pueden ser una premisa, porque no dan cuenta de las metas de los personajes. ¿Sería mejor si escribiéramos: "los celos destruyen"? No, aunque sepamos ahora qué acción se requiere.

Vayamos más lejos: "El celoso se destruye a sí mismo". Ahora ya hay una meta. Sabemos, y lo sabe el dramaturgo, que la obra seguirá hasta que el celoso haya causado su propia destrucción. El autor puede abundar en esta idea diciendo algo como: "El celoso se destruye no sólo a sí mismo sino al objeto de su amor."

Espero que puedan distinguir las diferencias entre las últimas dos premisas. Las variaciones son infinitas, y con cada nueva variación se modifica la premisa de la obra. Pero, siempre que se cambie la premisa, será necesario regresar al principio, volver a escribir la sinopsis de acuerdo con esta nueva premisa. Si se empieza con una premisa y luego se cambia a otra, la obra pagará las consecuencias. Nadie puede construir una obra con dos premisas, como tampoco se puede construir una casa con dos cimientos.

Tartufo de Molière es una obra que ofrece un buen ejemplo de cómo se desarrolla una obra a partir de una premisa. (Véase la sinopsis y el análisis en la página 341.)

La premisa de *Tartufo* es: "El que cava un hoyo para otros termina cayendo en él".

La obra empieza cuando Mme. Pernelle reprende a Elmire, la segunda esposa de su hijo, la cual es muy joven, a su nieto y a su nieta porque han faltado el respeto a Tartufo. Tartufo fue llevado a la casa por Orgon, su hijo. Obviamente Tartufo es un sinvergüenza que se hace pasar por santo. El verdadero objetivo de Tartufo es tener una relación amorosa ilícita con la esposa de Orgon y quedarse con su fortuna. Su piedad ha cautivado el corazón de Orgon, quien ahora cree en Tartufo como si fuera Cristo encarnado. Pero regresemos al inicio de la obra.

El objetivo que tiene el autor es el de establecer la primera parte de la premisa tan pronto como sea posible. Y la pone en boca de Mme. Pernelle:

Mme P.: [*A Damis, su nieto.*] Si Tartufo piensa que algo es pecaminoso, puedes estar seguro de que es algo pecaminoso. Si se atreven a seguirlo, los llevará al cielo a todos.

Damis: ¡No iré a ninguna parte acompañado por él!

Mme P.: Has dicho no sólo una tontería sino algo malvado. Tu padre lo aprecia y confía en él, y eso supondría que ustedes también lo hicieran.

Damis: ¡Nadie, ni siquiera papá, podrán convencerme de que lo aprecie o de que confíe en él! Lo aborrezco a él y a todo lo que hace, y mentiría si dijera que no. Y si trata de darme lecciones, le romperé la cabeza.

Dorine: [*La criada.*] De verdad, señora, no puede ser que un desconocido que llegó aquí sin un centavo y en harapos se dedique a entorpecer todo y a mandar en toda la casa.

Mme P.: No te pedí *tu* opinión. [*A los otros.*] Sería muy bueno para este hogar que él mandara aquí.

▫ (Ésta es la primera insinuación de lo que realmente va a ocurrir más adelante, cuando Orgon confía su fortuna a Tartufo.)

Dorine: *Usted* piensa que él es un santo, señora, pero para mí que no es más que un hipócrita.

Damis: Juraría que es un santo.

Mme P.: Ustedes dos detengan sus lenguas maliciosas. Sé que a todos les desagrada, pero ¿por qué? Porque él ve sus faltas y se las hace notar.

Dorine: Hace más que eso. Busca evitar que la señora tenga cualquier visita que la distraiga. ¿Por qué despotrica contra ella y vocifera como lo hace por recibir a un simple visitante? ¿A quién hace daño ella con eso? Yo creo que es porque está celoso.

▫ (Sí, está celoso, como veremos más adelante. Molière se cuida muy bien de motivar todo con anticipación.)

Elmire: ¡Dorine, eso es una tontería!

Mme P.: Es peor que una tontería. Piensa en lo que te has atrevido a insinuar, jovencita, y avergüénzate como se debe de haberlo hecho. [*A los demás.*] No es sólo Tartufo quien desaprueba tu excesiva necesidad de compañía, sino todo el vecindario.

Mi hijo nunca hizo nada más atinado en su vida que traer al valioso Tartufo a esta casa, pues si alguien recuerda lo que es una oveja descarriada en busca de su rebaño, ése es él. Y si alguna vez son sensatos verán que todas esas visitas, sus alborotos y sus bailes son disfraces demasiado sutiles que el Demonio pone para la perdición de sus almas.

Elmire: ¿Por qué, madre? Pues el placer que obtenemos de esas reuniones es totalmente inocente.

Si se lee de nuevo la premisa, es evidente que alguien —en este caso Tartufo— involucrará a personas inocentes y crédulas —Orgon y su madre— en su pretensión hipócrita de santidad. Y, si tiene éxito, esto le permitirá apropiarse más adelante de la fortuna de Orgon y convertir en su amante a la encantadora Elmire.

Justo al principio de la obra sentimos que esta familia feliz está amenazada por el inminente desastre. Todavía no hemos visto a Orgon, y sólo conocemos a su madre que sale en defensa del santo fingido. ¿Podría ser cierto que un hombre en sus cabales, ex oficial del ejército, crea en otro hombre de manera tan tácita que le permita hacer estragos con su familia? Si Orgon cree tanto en Tartufo, el autor ha establecido la primera parte de su premisa de manera explícita.

Entonces, hemos sido testigos de cómo Tartufo, con métodos sutiles, y con la ayuda de Orgon, su víctima prevista, está cavando un hoyo para quien lo ha ayudado. ¿Caerá Damis en él? Todavía no lo sabemos. Pero estamos interesados en saberlo. Veamos si la fe que Orgon tiene en Tartufo es tan firme como nos quiere hacer creer la madre.

Orgon acaba de llegar a casa después de un viaje de tres días. Se encuentra con Cléante, hermano de su segunda esposa.

Cléante: Escuché que no tardarías en llegar, y estaba esperando para verte.

Orgon. Qué amable. Pero debes disculparme si, antes de que hablemos, le hago una pregunta o dos a Dorine que está aquí. [*A Dorine.*] ¿Ha estado todo bien durante mi ausencia?

Dorine: No del todo, señor. La señora ha tenido fiebre desde anteayer y ha sufrido terribles dolores de cabeza.

Orgon: ¿En serio? ¿Y Tartufo?

Dorine: Ah, él está perfectamente bien, rebosante de salud.

Orgon: Ah, pobre hombre.

Dorine: La señora no pudo dormir ni un momento en toda la noche, y tuvimos que sentarnos con ella hasta el amanecer.

Orgon: ¿De veras? ¿Y Tartufo?

Dorine: Ah, él se levantó de la mesa derechito a su cama, donde, al juzgar por los sonidos que hacía, durmió plácidamente hasta que la mañana estaba muy avanzada.

Orgon: Ah, pobre hombre.

Dorine: Por fin persuadimos a la señora de que se dejara hacer una sangría, lo cual la alivió de inmediato.

Orgon: ¡Bien! ¿Y Tartufo?

Dorine: Se portó valientemente, y en el desayuno de la mañana siguiente bebió cuatro copas de vino tinto para reponer la sangre que la señora había perdido.

Orgon: Ah, pobre hombre.

Dorine: Ahora los dos están bien, señor, y, con su venia, iré ahora a avisarle a la señora que usted ha regresado.

Orgon: Hazlo Dorine.

Dorine: [*Mientras se aleja.*] No se me pasará decirle a la señora lo preocupado que estaba usted al saber de su enfermedad, señor. [*Sale.*]

Orgon: [*A Cléante.*] Me parece que había algo de impertinencia en sus palabras.

Cléante: Y si lo había, querido Orgon, ¿no hay disculpa para ella? Por Dios, hombre, ¿cómo puedes estar tan encaprichado con este Tartufo? ¿Qué ves en él que te hace ser indiferente con los demás?

Obviamente, Orgon no puede ver el hoyo que Tartufo está cavando para él. Sin duda, Molière estableció su premisa en el primer tercio de la obra.

Tartufo ha cavado un agujero; pero, ¿caerá Orgon en él? No lo sabemos, y no se supone que lo sepamos, hasta el final de la obra.

No hace falta decir que los mismos principios gobiernan el cuento, la novela, una película y el radioteatro.

Tomemos el cuento de Guy de Maupassant *El collar de diamantes* y tratemos de encontrar su premisa.

Mathilda, una mujer vanidosa, joven y soñadora, pidió prestado un collar de diamantes a su amiga rica para usarlo en un baile. Pierde el collar. Temerosa de enfrentar las humillantes consecuencias, ella y su esposo hipotecan su herencia y piden dinero prestado para comprar una réplica del collar. Trabajan durante diez fatigosos años para pagar la deuda. Se transforman en personas groseras, agotadas por el trabajo, feas y viejas. Entonces descubren que el collar original que se había extraviado estaba hecho de pasta.

¿Cuál es la premisa de este cuento clásico? Pensamos que empieza con los sueños de grandeza. Una persona que sueña despierta no es necesariamente mala. Por lo general, quienes ensueñan, tratan de escapar de una realidad que el ensoñador no tiene el coraje de enfrentar. Los que sueñan despiertos sustituyen la acción. Quienes tienen mentes privilegiadas también sueñan despiertos, pero ellos traducen sus sueños en una realidad. Nikola Tesla,[13] por ejemplo, fue el mago más grande de la electricidad que haya vivido hasta hoy. Era un gran soñador, pero también era un gran *hacedor.*

Mathilda era buena persona pero ociosa soñadora. Sus sueños la llevaron exactamente a ninguna parte, hasta que la sorprendió la tragedia.

Es preciso examinar su carácter. Vivía con lujos imaginarios en un castillo de cuento donde ella era la reina. Naturalmente era muy orgullosa y no podía humillarse al admitir ante su amiga que no podía darse el lujo de comprar el collar perdido. Prefería morir antes que hacerlo. Tuvo que comprar un collar nuevo a pesar de que ella y su esposo tuvieron que trabajar el resto de su vida para pagarlo. Y así lo hicieron. Ella se vio forzada a trabajar como esclava a causa de su vanidad y falso orgullo; características inherentes resultado de sus ensoñaciones. Su esposo trabajó junto

[13] Inventor serbio nacido en Similjan, Croacia en 1856 (entonces Austria-Hungría). Fallecido en Nueva York en 1943. Fue físico, matemático, inventor e ingeniero eléctrico. Su mayor aportación fue la teoría de la corriente alterna en electricidad, lo cual le permitió idear el primer motor de inducción en 1882.

con ella porque la amaba. La premisa es: "*Escapar de la realidad conduce a un ajuste de cuentas*".

Ahora encontremos la premisa en *A Lion's in the Streets*, novela de Adria Locke Langley.[14]

Aún siendo muy joven, Hank Martion estaba decidido a ser el mejor de los hombres. Vendía de casa en casa broches, listones y cosméticos con la idea de congraciarse con gente que él podría utilizar más adelante. Y lo hizo tan bien que llegó a ser gobernador de su estado. Entonces se dedicó a estafar a la gente hasta que las multitudes se alzaron en su contra. Y tuvo una muerte violenta.

Obviamente la premisa de esta novela es: "*La ambición sin límite conduce a la propia destrucción.*"

Ahora veamos *Este amor nuestro* (*Pride of the Marines,* Delmer Daves, 1945), una película basada en un cuento de Albert Maltz.[15]

Ésta es la historia de Al Schmid, un oficial de la marina que ha quedado herido y ciego por la guerra. En el hospital de rehabilitación no pueden convencerlo de que regrese a su hogar para reunirse con su prometida. Él siente que ya no es útil para ella. Lo regresan a casa con una artimaña: su novia lo convence de que todavía lo quiere y de que aunque esté ciego él aún puede conseguir trabajo. Entonces él consigue empleo y planean casarse. Aunque los doctores han perdido las esperanzas de que recupere la vista, él empieza a ver un poco.

PREMISA: "*El sacrificio de amor conquista la desesperanza.*"

Lástima que en esta promisoria película Al Schmid, y para el caso, los otros personajes también, nunca encuentren aquello por lo que han luchado, y por lo que Al perdió la vista, incluso hasta el final de la historia. Si lo hubieran sabido, la historia habría sido mucho más profunda.

[14] Adria Locke Langley fue educadora y autora estadunidense (1899-1983). Escribió su novela *A Lion's in the Streets* [*Un león está en las calles*] de corte político, publicada por primera vez en 1945 y que fue llevada al cine años después por Raoul Walsh e interpretada por el actor James Cagney (*Un tiburón en la calle*, 1953).

[15] Albert Maltz nació en Brooklyn en 1908 y murió en 1985. Estudió en la Universidad de Columbia y en la Escuela de Teatro de Yale. Guionista de *Casablanca* (1942). Estuvo en la lista negra de Hollywood en los años cincuenta. El cuento al que se refiere el autor es *Pride of the Marines* [*El orgullo de los marines*].

La novela *Earth and High Heaven* escrita por Gwethalyn Graham[16] es la historia de una chica canadiense de buena posición económica que se enamora de un abogado judío. Su padre se niega a aceptar al joven y hace todo lo que está en su mano para romper esa relación debido a la religión del abogado. Antes, padre e hija eran muy unidos. La joven debe elegir entre su padre y el hombre que ama. Decide casarse con su amado, rompiendo toda relación con su familia.

Premisa: "*La intolerancia conduce al aislamiento.*"

No todos estos ejemplos son de alto valor literario, pero todos tienen una premisa claramente definida, lo cual es imprescindible en todo texto bien escrito. Sin ella, es imposible conocer a los personajes. Una premisa debe contener un personaje, un conflicto y una resolución. Es imposible conocer todo esto sin tener una premisa bien delimitada.

Hay que recordar algo más. Ninguna premisa es necesariamente una verdad universal. La pobreza no siempre conduce al crimen, pero si se elige esta premisa, así ocurrirá. El mismo principio aplica a todas las premisas.

La premisa es la concepción, el principio de la obra. La premisa es una semilla que se convierte en la planta contenida en la semilla original: nada más, nada menos. La premisa no debe tomarse como una verdad absoluta, y convertir a los personajes en títeres y a las fuerzas del conflicto en una cuestión mecánica. En una obra o historia bien construida, es imposible denotar con precisión dónde termina la premisa y empieza la historia o el personaje.

Rodin, el gran escultor francés, había terminado la estatua de Balzac. La figura llevaba una larga bata con mangas amplias. En el frente, las manos estaban dobladas.

Rodin dio un paso atrás, exhausto pero triunfante, y miró su obra lleno de satisfacción. ¡Era una obra maestra!

Como artista, necesitaba a alguien con quien compartir su felicidad. Y, aunque eran las cuatro de la mañana en punto, se apresuró a despertar a uno de sus estudiantes.

[16] Nació en 1913 y murió en 1965 y fue la primera canadiense en alcanzar el número uno de la lista de *bestsellers* con esta novela, así lo reportó el diario *The New York Times*. Además ganó dos veces el Governor General's Award: por su primera novela *Swiss Sonata* en 1938, y por *Earth and High Heaven* en 1944.

El maestro se adelantó con gran emoción para observar la reacción del joven.

El ojo del estudiante se concentró lentamente en las manos.

«¡Hermoso!», gritó. «Qué manos... Maestro, ¡nunca antes he visto unas manos tan maravillosas!»

El rostro de Rodin se ensombreció. Momentos después, Rodin salió otra vez de su estudio. Un rato más tarde regresó seguido por otro estudiante.

La reacción fue casi la misma. Mientras Rodin observaba ansioso, los alumnos fijaron, uno tras otro, la mirada en las manos de la estatua sin pasar a otra parte.

«Maestro», dijo otro estudiante con reverencia, «sólo un dios podía haber creado esas manos. ¡Están vivas!»

Aparentemente, Rodin esperaba otra cosa, por lo que volvió a salir, ahora lleno de frenesí. Cuando regresó traía con él a otro desconcertado estudiante.

«Esas manos... esas manos...» exclamó el recién llegado, de la misma manera reverencial de los otros, «si nunca hiciera otra cosa, Maestro, estas manos lo inmortalizarían.»

Rodin debió haber sufrido una crisis nerviosa, pues con un grito de desmayo corrió hasta la esquina del estudio y tomó un hacha. Avanzó hacia la estatua con la intención aparente de hacerla pedazos.

Surgió el horror y sus estudiantes se lanzaron sobre él, pero en su locura él se los sacudió con fuerza sobrehumana. Corrió hasta la estatua y de un solo golpe, rompió las magníficas manos.

Se volvió hacia sus estupefactos alumnos, con ojos flameantes.

«¡Tontos!», gritó. «Me vi forzado a destruir estas manos porque tenían vida propia. No pertenecían al resto de la composición. Recuerden esto, y recuérdenlo bien: ¡Ninguna parte es más importante que el todo!»

Y por esta razón la estatua de Balzac que está en París no tiene manos. Las largas y amplias mangas parecen cubrirlas, pero en realidad Rodin las hizo pedacitos porque parecían ser más importantes que la figura completa.

Ni la premisa ni ninguna otra parte de la obra tienen vida propia por separado. Cada parte debe unirse en un todo armonioso.